El Paisaje Sonoro de la Ciudad de Cali como posibilidad creativa: Investigación artística autoetnográfica de actos sonoros en espacios públicos

Autores:

Sergio Ruiz Trejo

Universidad Autónoma del Estado de México

Javier Antonio Ruiz De Los Ríos

Universidad del Valle, Colombia

Resumen

El presente trabajo aborda las prácticas creativas sonoras realizadas en el año 2019, en la ciudad de Cali, Colombia, por el primer autor de este artículo, referentes a las intervenciones con los paisajes sonoros de esta ciudad. Retoma el método autoetnográfico propuesto por David Hayano (1975) y reforzado por Rubén López-Cano (2013) para analizar, criticar y reflexionar sobre el performance sonoro realizado con vendedores ambulantes en las calles del centro comercial de esta ciudad, el proceso de creación de una escultura sonora a partir de retomar parte de la cultura áurica y visual del comercio informal, y la interpretación musical de esta escultura para, y con habitantes de Cali. El artículo retoma información cualitativa sobre el proceso creativo de conceptualización, implementación tecnológica y sociabilidad de las piezas para integrar una propuesta sobre esta práctica artística como posibilidad epistemológica.

Introducción

A pesar de existir diferentes concepciones referentes al estudio del Paisaje Sonoro, término que introduce la “World Soundscape Project” (Paisaje Sonoro del Mundo) en la década de los setentas, a cargo de Murray Schafer y su equipo de trabajo, accedemos a posibilidades epistémicas tan amplias como disciplinas y formas de abordar el conocimiento. En este sentido es que existen estudios sobre el sonido como cultura y como conocimiento derivados de la escuela canadiense del paisaje sonoro como estética (Schafer, 1977 y Westerkamp, 1982), de la antropología del sonido (Feld, 1994), de los estudios sobre las urbes (Augoyard, 1997 y 2006) o de la epistemología (Feld, 1993 y 2015, Lenkersdorf 2008), desde la construcción de epistemologías sociales y culturales (Truax, Moles), desde procesos de identidad, construcción de lenguaje y creatividad sonora (Schafer, Feld, Rocha, Ferrari), entre otras ramas en las cuales se insertan investigaciones que remiten al paisaje sonoro. Sin embargo, el mismo Schafer pensaría que el paisaje sonoro es una composición orgánica, inagotable, entrópica y, desde su punto de vista, con todas las cualidades que podría reunir una composición académica apegada a los criterios de la música occidental. Sin embargo, si el paisaje sonoro en palabras de Schafer, es “cualquier campo acústico de estudio […] podemos hablar de composición musical como paisaje sonoro, programa de radio como paisaje sonoro, o medio ambiente acústico como paisaje sonoro” (Schafer, 1977) Manuel Rocha Iturbide (2013) comenta que entonces es muy complicado realizar una diferencia entre qué es y qué no es un paisaje sonoro “Habría que preguntarse si un espacio interior en donde casi no hay actividad acústica, o en donde la actividad se limita a que alguien corta verduras es un paisaje sonoro (…) Habría que cuestionarse también si, por ejemplo, escuchar una orquesta es un paisaje sonoro donde, además del sonido de todos los instrumentos, tenemos los ruidos eventuales del público” Y desde esa postura entonces estaríamos ante la configuración de paisaje sonoro como toda actividad acústica que ocurre en cualquier sitio.

Sin embargo, el paisaje sonoro, por su cualidad efímera también está en continuo cambio y es imposible ejercer un análisis que se adecue a las transformaciones que ocurren en un espacio y a su entorno sonoro, ya que el sonido es posible captarlo por

un instante, registrarlo o medirlo, pero el sonido también desaparece, cambia su frecuencia, su forma de onda o su amplitud en la medida en que se relaciona con el factor tiempo. Es así, que, a pesar de que el paisaje sonoro se nos presenta como una posibilidad de investigación, también es un campo hasta cierto punto inasible donde los datos que podemos recabar de un proceso de escucha o de grabación de sonido quedan limitados a la experiencia sonora de los intérpretes y a las interpretaciones arrojadas por los instrumentos de medición de sonoridad o de espectro de frecuencias de cualquier sonido. Es por eso que también propongo que existe una forma de obtener cierto tipo de información y también conocimiento: ahondar en la experiencia estética de quien realiza a partir de su creatividad intervenciones que están en el campo de lo artístico con respecto al paisaje sonoro; para, a partir de distintos métodos etnográficos, como autoentrevista, reflexión, y crítica de los procesos creativos, acercarnos a cuáles son las motivaciones del artista al intentar generar piezas que dinamicen y/o intervengan de algún modo los paisajes sonoros con los cuales trabaja, cuáles son sus impresiones mientras se realizan las piezas y cuales son las reflexiones posteriores a las intervenciones. Hablando en concreto, este texto asume que la creación artística tiene un grado de conocimiento el cual no puede ser medido cuantitativamente, pero al cual, por medio de la autoetnografía, podemos acercarnos cualitativamente al asumir que en el artista existen hipótesis, observaciones, reflexiones y cualidades de investigación que muchas veces escapan a los métodos científicos para obtener información concreta, y es el objetivo de este trabajo hacer un recorrido por las acciones del primer autor de este texto para detectar el nivel de afección que se tiene con el objeto de estudio, que en este caso son los paisajes sonoros de la ciudad de Cali, Colombia, referentes a la cotidianidad de la cultura sonora que tienen los vendedores ambulantes con respecto a los pregones utilizados para incrementar las ventas, los cuales se suman en una composición sonora típica y rodeada de procesos políticos, sociales, económicos y sonoros que dotan de identidad algunas zonas de esta Ciudad.

En concreto nos remitimos a la adquisición de una carreta típica, las cuales los vendedores ambulantes usualmente utilizan para vender frutas o verduras de temporada. Esta acción está precedida por un proceso de etnografía sonora donde el artista recabó distintos sonidos de pregones, los cuales son realizados por los mismos vendedo-

res horas antes de salir a vender sus productos, así, con el lenguaje, sumado a un tratamiento sonoro a través de parlantes improvisados o amplificadores de señal adaptados para soportar jornadas largas, se crea un pregonero improvisado, automático que reemplaza la voz del mismo vendedor, el cual se limita a escuchar una y otra vez la grabación en espera de que los clientes se acerquen, invadidos de curiosidad por el pregoneo a comprar sus productos[1]. Esta etnografía está acompañada por sesiones de entrevistas donde se pregunta a los mismos vendedores por aspectos técnicos del uso de sus pregones, la implementación de la tecnología en el ejercicio económico de sus posibilidades, las regulaciones del municipio en torno al control sonoro y sus impresiones sobre el impacto hacia los consumidores y escuchas de estos pregones, así como la relación emocional que guardan con estos pregones y cómo existe una tendencia de competencia con otros vendedores lo que posibilita la creatividad al momento de realizarlos.[2]

Derivado de esas grabaciones es que se detona la idea de adquirir una carreta con elementos visuales y sonoros muy similares a las que abundan en la vida cotidiana de esta ciudad y realiza, en el mismo espacio temporal y sonoro donde se desarrollaron estas entrevistas y grabaciones, un performance sonoro cargando esta carreta, con un pregón realizado por el artista donde se anuncian productos a la venta pero nunca se especifica qué productos son. Realiza un recorrido por las zonas típicas de venta y estaciona por momentos esta carreta con el sonido incoporándose al paisaje sonoro ya cotidiano. En este pregón se mezcla parte de la cultura sonora callejera de México, país de origen del artista, así como elementos o imágenes sonoras típicas de Colombia y específicas de Cali.

---

[1] Los pregones pueden escucharse en la siguiente página de streaming sonoro https://soundcloud.com/user-567746331/sets/pregones-calenos

Las grabaciones están en formato libre de descarga con licencia Creative Commons y es posible su descarga para realizar cualquier tipo de investigación u obra derivada.

[2] Las entrevistas pueden escucharse en la siguiente página de streaming sonoro https://soundcloud.com/user-567746331/sets/entrevistas-a-vendedores-ambulantes-calenos

Las grabaciones están en formato libre de descarga con licencia Creative Commons y es posible su descarga para realizar cualquier tipo de investigación u obra derivada.

Esta acción se realiza de forma experimental, con la intención de observar las reacciones de los habitantes habituales al escuchar y observar un elemento cotidiano pero distinto de alguna forma invadiendo su paisaje sonoro y el espacio físico.

Posterior a esta acción el artista Sergio Ruiz Trejo retomó la idea de los parlantes, a nivel visual de estas carretas, incorporadas habitualmente de manera imprecisa y un poco descuidada, así como los materiales que usualmente están en la ciudad de Cali, que son hojas metálicas que usualmente cubren las fachadas de los edificios en construcción. El artista tomó este materia y fabricó, modificando la carreta antes adquirida, una escultura sonora con distintos elementos idiófonos y cordófonos, así como altavoces analógicos que no precisan de electricidad para amplificar el sonido. La carreta se convirtió así en un instrumento musical móvil. Además a los idiófonos y cordófonos, el artista dotó a la carreta de ciertos elementos sonoros y visuales habituales de la ciudad, como pequeños radios que abundan en cada comercio informal que usualmente tienen sintonizada una estación donde se escucha música de salsa, así como un amplificador el cual podía ser intervenido para realizar un pregón improvisado.

El ultimo punto a ser analizado es cuando el artista realizó un concierto o activación sonora para esta carreta en la explanada del Museo de la Tertulia, Cali, lugar que suele ser punto de encuentro de distintos habitantes de diferentes edades y contextos. En este concierto el artista realizó una activación de distintos elementos con los que había dotado a la carreta, así como sumar elementos del paisaje sonoro caleño y su propia historia musical en cuestión de producción de música electrónica. Parte del concierto fue la invitación por parte del artista para que el público interesado participara activamente tocando y accionando sonoramente la pieza. Así es como acudieron niños, ancianos y personas en general a tocar este instrumento musical creado por el artista.

Los alcances de este trabajo están en relación con el nivel de reflexión y crítica que se pueda aportar por parte del artista a su propio trabajo; pero también existe un intervalo de exégesis por parte del lector para extraer contenido que pueda estar escapando al propio artista; puesto que es común que el propio artista no tenga los elementos teóricos para ver en él mismo la ideología y la cultura que le subyace y corresponde al curador y expectador extraer motivaciones y logros. Sin embargo, este trabajo no pre-

tende arrojar conocimiento en el sentido tradicional de la palabra, sino generar insinuaciones epistemológicas que no cierren su significado al sentido mismo de las palabras con las cuales se construye este texto.

Método

Sujetos

- En este caso el sujeto principal es el propio artista y primer autor de este texto, quien funciona como escucha, como participante y como juez de su propio trabajo.
- Vendedores Ambulantes
- Pregones
- Otros sujetos resultan ser los habitantes de la ciudad de Cali, quienes a diario viven y conviven con los paisajes sonoros

Técnicas e Instrumentos

- Caminatas Sonoras
- Registro de Paisajes sonoros obtenidos por caminatas sonoras [3]
- Observación
- Entrevista
- Experimentación (performance y presentación)
- Autoentrevista
- Autoreflexión

Para las técnicas de grabación de sonido, se utilizó una grabadora de la Marca Zoom H1, con protector WindShield, la cual está dotada de dos micrófonos direccionales dispuestos en una microfonía XY para la creación de archivos estéreo.
Los archivos están en formato WAV sin pérdidas. Registrados a 48 kHz de Simple Rate y 24 Bis de Bit Rate.

---

[3] https://soundcloud.com/user-567746331/walkscape-1 Primera Edición de Caminata Sonora
https://soundcloud.com/user-567746331/walkscape-2 Segunda Edición de Caminata Sonora

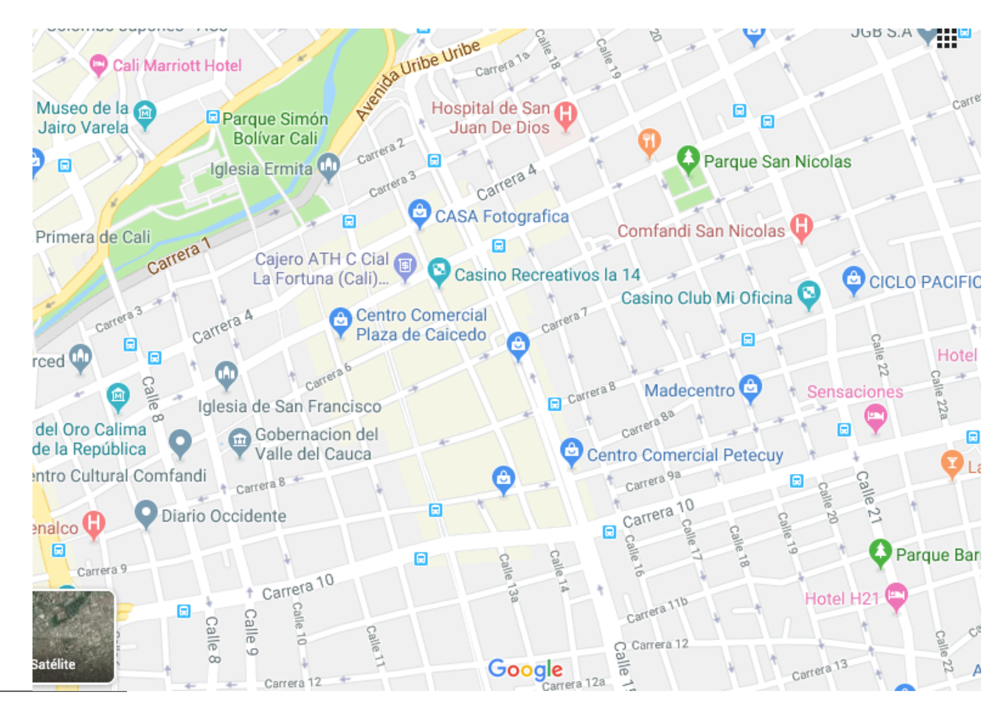
Las grabaciones están en formato libre de descarga con licencia Creative Commons y es posible su descarga para realizar cualquier tipo de investigación u obra derivada.



Procedimiento

Los pregones

De forma inicial se estableció un proceso metodológico basado en la experiencia profesional del profesor Javier Antonio Ruiz De Los Ríos, con los cuales se delimitan una forma precisa de realizar estudios de campo sobre la territorialidad del sonido en el campo del paisaje sonoro.[4] Para realizar entonces las grabaciones de los pregones de los vendedores ambulantes de la ciudad de Cali se decidió delimitar el registro a una zona específica, que es la que registra mayor concentración de este tipo de actividad. La zona es el primer cuadrante de la Ciudad, denominada Centro. Este cuadrante está delimitado por la Carrera 4 y Carrera 10 y la Calle 15 y Calle 8



[4] https://www.univalle.edu.co/paisaje-sonoro-de-la-universidad En este trabajo el profesor establece un mapa interactivo del paisaje sonoro en el campus de la Universidad de Valle.

Por la naturaleza del proyecto no tenía sentido asignar horarios definidos para la captura del sonido, ya que, a pesar de configurarse las distintas fuentes sonoras como parte sustancial de un mismo paisaje sonoro mutable con las horas, el interés, como se ha especificado antes está en los pregones en sí de cada uno de los vendedores ambulantes y en cómo estos se configuran. Además, parte de la naturaleza de estos pregones es que se repiten a lo largo de toda la jornada, la cual abarca entre las 7 de la mañana a las 18 horas de cada día, incluyendo fines de semana y días festivos.

Los audios recopilados[5] tienen entre 30 segundos y 2 minutos de duración y no han sido alterados o editados de su naturaleza original. Los audios se recopilaron al situar la grabadora de sonido a 20 centímetros de la fuente, usualmente es un altavoz. La idea es también recopilar la información sonora en cuanto al timbre y las características del sonido que se generan en la alteración que provocan los altavoces que los comerciantes utilizan, estos altavoces son altavoces de peritoneo que están diseñados para hacer un realce en las frecuencias de la voz, aunque sacrifica parte del espectro sonoro en agudos y en graves. Lo que genera esto, es un timbre muy característico de los vendedores.



[5] Los pregones pueden escucharse en la siguiente página de streaming sonoro https://soundcloud.com/user-567746331/sets/pregones-calenos

Las grabaciones están en formato libre de descarga con licencia Creative Commons y es posible su descarga para realizar cualquier tipo de investigación u obra derivada.

Después de analizar los pregones, nos damos cuenta que efectivamente la concentración primaria de las frecuencias se encuentra en las denominadas frecuencias medias: es decir, entre 500 Hz y 4 kHz. Esto es por las cualidades sonoras de la voz, así como por la tecnología usada en la difusión de estas sonoridades.

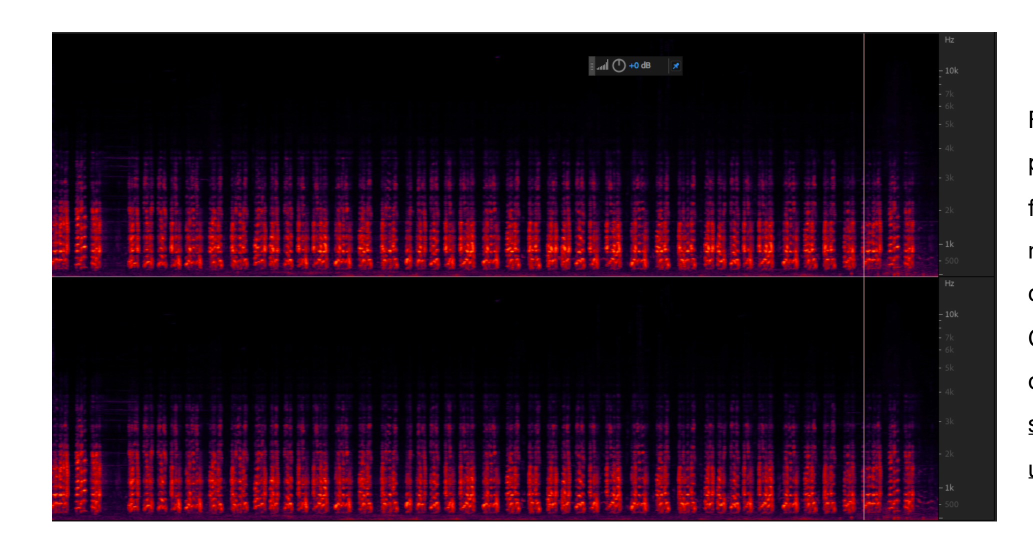


Fig. 4. En esta figura podemos observar las frecuencias que tienen mayor incidencia y concentración de energía. Corresponde al análisis del pregón "9" https://soundcloud.com/user-567746331/9-wav



Fig. 5. Vendedor del pregón arriba mencionado

Sin embargo. En algunos casos, cuando existe una mayor producción y un producto sonoro más detallado, también aumenta la efectividad del discurso sonoro. Ya que en palabras del entrevistado número "49" [6], sus ventas aumentaron cuando introdujo otro tipo de sonoridad en

[6] https://soundcloud.com/user-567746331/zoom0049-wav

los pregones, añadiendo además de la voz, música que interactúa con la misma voz y un altavoz diferente.

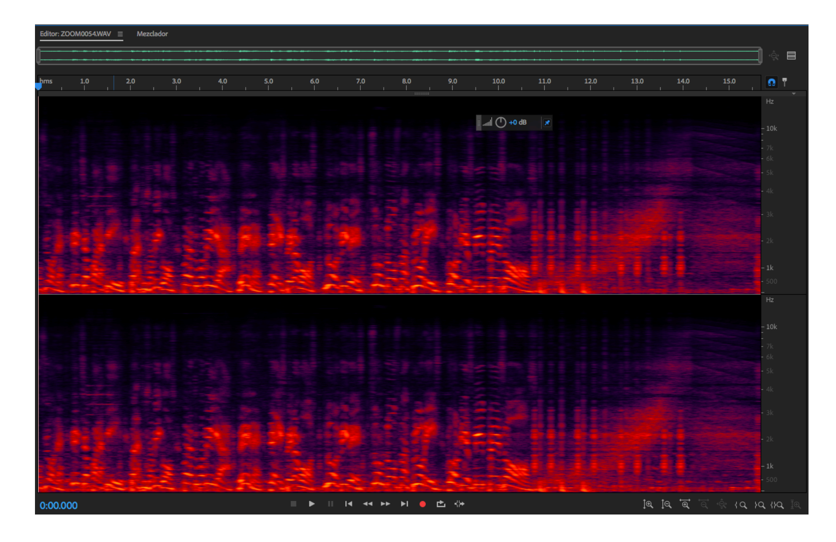


Fig. 6. En esta figura observamos que el espectro de frecuencias aumentó considerablemente en graves y agudos. Lo que repercute, según palabras del entrevistado, en mejores ventas. Este incremento del rango espectral es debido al discurso sonoro, así como a la tecnología empleada para sonorizarla

Sonoridad:

https://soundcloud.com/user-567746331/10-wav



Fig. 7. Vendedor del pregón antes mencionado

Además de todo lo anterior mencionado, existe una forma particular de ofrecer los productos en cuestión de impacto visual. Los vendedores han unificado, además de los pregones, los objetos que hacen la función de aparador. Que es un objeto móvil, el cual permite colocar sus cosas, como dinero u otros productos personales, además de protegerlos del sol y ubicar las bocinas en cualquier lado. Estos objetos Móviles les permiten ofertar las frutas y verduras de

manera directa y colocarse donde ellos y el comercio se los permita, así como las lagunas en cuestión de legislación y aplicación de la misma propicia el mismo municipio de la Ciudad de Cali. Estas carretas son distintivo no solo de esta ciudad, sino de gran parte de Colombia, pero en esta zona se hacen presentes y contribuyen a crear un ambientación propia que dota de identidad a la ciudad.



Fig. 8. Vendedor de peras en la calle 15. Nótese el altavoz en el suelo que habla de una historia del mismo objeto



Fig 9. Vendedor frente a la Iglesia de la Ermita. El vendedor no activa el sonido que tiene equipado por “respeto al recinto religioso”.



Fig. 10 Vendedor en Paseo Bolivar. En entrevista, el vendedor relataba que otro vendedor le regaló el pregón para su sistema de sonido



Fig. 11. No solo los altavoces son fuentes de sonido para el paisaje ambulante, sino los carros de “Borojo” (bebida típica colombiana de extracto de Caña), generan sonido con los molinos integrados.



Fig. 12. Aguacates



Fig. 13. Forma básica de una carreta.



fig. 14. Algunas modificaciones a la idea original

De la carreta a la voz

Metodo experimental a través de la propuesta artística

Para esta fase de este trabajo, Sergio Ruiz Trejo, adquirió una carreta de segundo uso que se encontraba a la venta en una zona comercial conocida como “Galería de Santa Elena” la cual es un referente popular al ser parte activa del comercio informal e incluso delictivo de la ciudad. En esta galería pueden encontrarse servicios delictivos, así como artículos provenientes del contrabando o el robo.

El artista se involucró en conseguir una carreta que hubiera sido parte de la actividad informal de la ciudad. Por el precio de 100.000 pesos colombianos, la adquirió.

Narración en primera persona. Menciono esto, porque me parece importante la implicación del artista con la vida cotidiana de la ciudad de Cali, no solo en la superficie, lo visible o lo audible de primera mano, sino lo que subyace a la ciudad. Una realidad palpable pero que difícilmente se quiere mostrar a extranjeros. Esta Galería se encuentra a varios kilómetros del centro y de donde pactaron mi alojamiento. El ambiente de esta galería no es nada agradable, se percibe peligro, marginación, miseria y un sentido de abandono. No me fue posible tomar fotografías por la naturaleza del mismo espacio, pero puedo narrar incluso otro tipo de carretas que tenían en su interior los restos de huesos de animales dando a la escena un aspecto característico. Menciono esto por la diversificación de las carretas y hasta qué punto estas herramientas están enraizadas en la cultura calaña.

Después de una intensa negociación con quien vendía la carreta en cuestión, y quien en un momento aventó cosas fingiendo molestia y llamando la atención de los demás comerciantes, pude llevarme la carreta rodando. A nuestro paso (me acompañaba un lugareño llamado Carlos y otra artista de Bogotá), los demás transeúntes y comerciantes que ya nos habían identificado como externos y a mí como extranjero.



Fig. 15. Arrastre de la carreta



FIg. 16. Condiciones deplorables de la carreta



Fig. 17. Inicio de las reparaciones a la misma. Se conservaron algunos elementos como el letrero del techo

Para mí era importante que la carreta hubiera sido usada con fines tradicionales de venta y transporte de alimentos. Supe, por algunos elementos dejados sobre ella, que había sido usada para vender piñas. Tenía su estructura totalmente desestabilizada e, incluso, el hecho de que no tuviera referentes de los antiguos dueños me inquietaba positivamente. Incluso, al comprarla, el vendedor nos preguntó ¿Se les perdió una carreta? Lo que nos dio a entender, subtextualmente, que esta carreta muy posiblemente había sido vandalizada o robada de una forma que no teníamos idea. Esto, además de los conflictos legales o éticos que pudiera llevar, me hablaba de la cultura caleña, de la cultura de la calle, de lo fugaz que es la propiedad en Colombia, pues es muy habitual ser víctima de la delincuencia y perder pertenencias, es muy habitual descuidar las pertenencias un momento y no volver a verlas jamás. Me parecía que la carreta la tomaba tan solo por un momento y después la perdería de igual forma en que llegó a mí, que era tan solo un momento de la vida de ella.

Decidí conservar algunos detalles como el techo que estaba en buenas condiciones, así como varias maderas, las que no estaban podridas y cambiar otros elementos. Cambié algunos colores y hubo de darle una limpieza exhaustiva. Por otro lado, fui preparando la producción sonora de un pregón propio. Decidí incluir algunas canciones, incluso una canción que es de origen colombiana, pero con una versión que fue hecha varios años después en México y que es parte de la cultura sonidera de las urbes mexicanas. Hablo de la canción "Oye, Traicionera". Me parecía importante aportar o sonorizar un poco desde mis propias estéticas y mis propias aproximaciones a la cultura callejera y popular de México y realizar una mezcla con lo que estaba viendo y escuchando en Cali. Asimismo, tenía un interés en detectar los signos e imágenes sonoras que están a nivel simbólico en la ciudad. Esta investigación puedo decir que quedó demasiado inconclusa pues tres meses de trabajo y escucha es poco tiempo para involucrarse con una cultura totalmente distinta. Entonces también quise explorar cuáles eran las voces más representativas del país y, por supuesto, pesan mucho las grandes voces; hablo de los políticos, de los cantantes, de los comentaristas de los medios masivos de difusión. Para la cultura caleña es muy representativo lo que se vive a través de la música de salsa, y grandes

representantes del género como Hector Lavoe se escuchan por cada calle. Así también es común encontrar algunas frases, algunas entonaciones características de algún pregón o dichos que han quedado en la memoria colectiva. De esto, quise también involucrar un elemento que fuera totalmente discordante con el sentido de una carreta, así como de una acción sonora relacionada con la cultura popular; hablo de que tomé un fragmento de audio, en el que el expresidente Álvaro Uribe acusa a un opositor de ser sicario y así lo repite cuatro veces. Este audio mucha gente lo recuerda, pues para muchos colombianos es curioso, indignante o signo de verdad el dicho del expresidente. Entonces introduje ese audio, junto con algunos elementos de la cumbia, así como una distorsión en el mismo audio generada con un compresor de señal y un procesamiento para ralentizar la música hasta que tuviera un sonido similar al que se tiene en algunos bailes sonideros mexicanos. La idea era jugar con elementos mexicanos y colombianos, propiamente caleños. Además de esto incluí algunos elementos de los pregones que ya había grabado. Consistieron en elementos que son ornamentos para los productos y no necesariamente son parte del producto, sino calificativos para llamar la atención del comprador: Rico, Sabroso, Jugoso, Delicioso, Frío, Refrescante, Duradero… Entonados de cierta manera para atraer la atención. Para tener una idea escuchar los ejemplos en los audios antes referidos.



Fig. 18. Transformación de la Carreta, ahora llamada “La Voz”

Cuando terminé la transformación de la carreta en un elemento ambulante, visual y sonoramente diseñado para entrometerse en la vida cotidiana de la ciudad de Cali, no supe en ese momento por qué tuve la necesidad de nombrar al artefacto “La Voz”. Después, también por los comentarios que me hicieron y pasando el tiempo me di cuenta que para mí era importante hacer evidente que era un artefacto que simplemente enunciaba y que en esa posibilidad radicaba el poder que yo le atribuía. Es decir, no quería realmente hacerme de un patrimonio monetario a través de ella, sino más bien diseñé un elemento que tenía la intención de retomar elementos sonoros y visuales que ya existen y dotarlos de un elemento extraño a manera experimental simplemente para ver qué suciedía. A pesar de tener elementos característicos de las carretas que habitan los días del centro de Cali, visualmente tenía distintivos muy sutiles

que la hacían diferente. La pintura nueva, el brillo del plástico, la forma de acomodar el altavoz, así como una placa colgante que le diera nombre al elemento. Sonoramente, el audio anunciaba un producto con diferentes atributos para llamar la atención de comprador, pero nunca anunciaba qué producto era. Se convirtió entonces en un pregón de un producto inexistente dotado de muchos atributos sin sentido. Era barato, era rico, era duradero, ayudaba a la economía doméstica, ayudaba en problemas maritales y problemas con el gobierno.





Fig 19 y 20. Imágenes del performance en la ciudad de Cali. La acción consistió en pasear entre vendedores con pregones sin sentido, recipientes vacíos y un tocadiscos

En el registo de la acción[7] nos deja ver cómo el objeto es capaz de insertarse con naturalidad pero a la vez genera cierto desconcierto. A nivel personal pude percatarme de que entre quienes genera más inquietud es entre los propios vendedores ambulantes, los cuales son conocedores de su propia cultura e incluso de las personas que venden con regularidad, así como de los productos que normalmente se ofertan. Los transeúntes lucen un poco más distraídos y muchos no notan nada, lo cual es interesante porque toman a esta carreta, a “La Voz” como un artefacto de venta más. Una de las hipótesis era que con una producción más o menos amplia sobre el pregón, utilizando una mayor cantidad de elementos sonoros, así como de rangos de frecuencias sonoras iba a generar un desconcierto entre los mismos vendedores y quizás poco a poco podría incitar a la competencia por tener el mejor pregón, pues me parecía que no había mucha conciencia sobre esto. Al final, el resultado fue que los mismos vendedores se acercaban a preguntarme por qué estaba tan alto el sonido de mi pregón y qué era lo que vendía, a lo que siempre respondía que no vendía nada y sólo paseaba con mi sonido, mis recipientes y mi tocadiscos. Entre molestias y risas se terminaban alejando.



Fig. 21 Vendedores de otras carretas se acercan curiosos

[7] La acción puede consultarse en video en https://www.youtube.com/watch?v=8iik7Lnry88&t=3s



Fig. 22. Acción sonora en centro de Cali

"La voz" ahora recorría las calles que seguramente en otro momento recorrió, pero ahora en su, presumo, su segunda vida. La palabra "La voz" ahora también tenía relación de alguna forma con la salsa, al poner en el espectador la opción de relacionarlo con H. Lavoe, que significa "La voz" en francés.

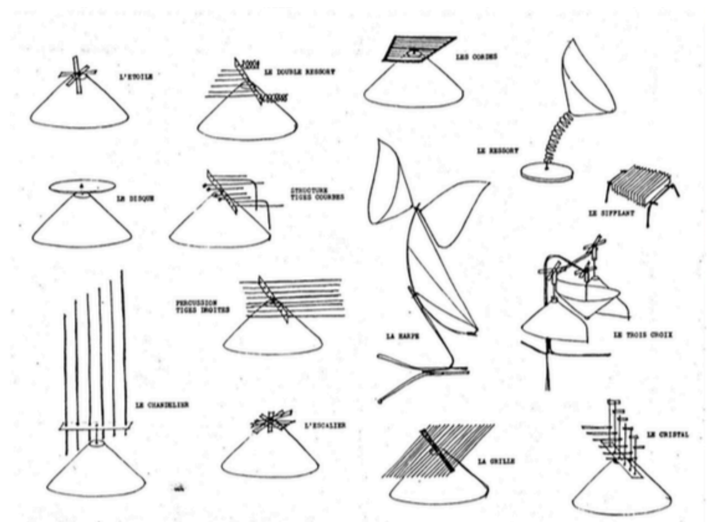
De la voz a lo concreto

Posterior al performance sonoro e irrupción en el espacio público caracterizado por el comercio informal, comenzó otro proceso donde poco a poco se comenzó a transformar esta carreta en una especie de instrumento musical, cercano a las narrativas ya forjadas sobre la escultura sonora. Era mi intención mantener los elementos sonoros y visuales de la ciudad de Cali, relacionados al comercio informal, pero también hacer, como fue la mezcla con las narrativas mexicanas, pero esta vez una mezcla con mi propia experiencia a nivel de música y de las técnicas experimentales que conforman mi desarrollo como artista y creador sonoro.

Era importante también seguir manteniendo el aspecto de lo callejero, de lo ambulante y de lo informal como parte central del discurso. Era importante porque las actividades callejeras o pertenecientes a un sector usualmente no privilegiado suele estar fuera de las escenas artísticas en las ciudades latinoamericanas. Para mí es una forma de hacer evidente y en escucha que lo que ocurre a nivel informal es importante y a la vez estético y nos puede hablar de distintas conformaciones sociales y una historiografía propia de cómo se estructuran los discursos sonoros y visuales de las ciudades. Al final, lo que se intenta es incentivar la nivelación de desigualdad entre los discursos legitimados por estructuras e instituciones y lo que se encuentra desvalorizado. Entonces, la forma que encontré para participar de este discurso y darle un espacio y un lugar a la calle, así como una especie de homenaje a toda la creatividad de los vendedores que día con día inventan nuevos pregones y llenan la ciudad de texturas sonoras diversas era encontrar en mí, la estructura hegemónica de la música que adquirí en mi formación como músico, creador, ingeniero de sonido, artista sonoro y especialista en paisaje sonoro y en estética del ruido, así como las herramientas conceptuales y meteorológicas de los estudios visuales. Por otro lado, intenté complementar esto con nuevas posibilidades que se me daban, pues estaba, en el momento de crear este artefacto, muy cercano a gente e instituciones más allegadas al arte contemporáneo y las artes plásticas y visuales, lo que me incentivó a crear una pieza más allá de lo efímero del propio sonido. Es así que todo esto me llevó a una investigación sobre cómo se habían realizado estructuras metálicas que favorecieran la creación de sonido a partir de la propia materialidad. Es decir, las esculturas sonoras.

Los hermanos Baschette, son creadores de una gran cantidad de esculturas sonoras, las cuales tenían la intención de realizar instrumentos musicales a través de materiales y estructuras poco convencionales para la época (60's y 70's). De ellos parte gran cantidad de conocimientos que tenemos actualmente sobre organología de instrumentos experimentales.

En este sentido la parte experimental del trabajo me interesaba de sobremanera, pues para mí era importante llevar el proyecto hacia posibilidades no obvias en cuanto a materia sonora sin descuidar la situación conceptual, así como a los elementos antes mencionados sobre las narrativas y dinámicas sociales en la calle. Lo que comencé a hacer fue a montar una estructura metálica sobre la carreta y sobre ella colocar altavoces que funcionaran únicamente de manera análoga, es decir, sin la implementación de dispositivos eléctricos; en otras palabras, un instrumento puramente acústico. Sin embargo, la primera complicación fue la ausencia de un cuerpo resonante. Entonces, fueron puestos en práctica algunos de los principios desarrollados por los hermanos Baschette y retomados y estudiados por Martí Ruiz (2015) en su tesis doctoral sobre el mismo tema.



Dibuix de l'arxiu Baschet de l'instrumentari en la primera versió consolidada. Amb els anys, encara s'han introduït petites variacions per optimitzar-ne la resistència i la seguretat.

Fig. 23. Esquema de altavoces desarrollados por Baschet. Imágen retomada de Martí Ruiz (2015; p. 144)

Uno de los primeros aspectos a considerar fue la elección del material y, para el proyecto era importante seguir mantenido las dinámicas populares de la ciudad de Cali. Sobre todo en cuanto a la cultura que subyace sobre el discurso oficial o hegemónico de las artes. Entonces, caminando sobre la ciudad me di cuenta que un material que parece invisible pero que está en muchos edificios en construcción, los cuales abundan, es la lámina metálica de distintos grosores. De hecho esta lámina metálica se encuentra en muchos comercios de la ciudad pues es algo muy diversificado



Fig. 24. Fotografía del Centro de Cali tomada y difundida por un colectivo de arte y diseño situado en Cali. "La Isla En Vela" https://www.instagram.com/p/BYuVQ7gj-neQ/

Con ese contexto es que quise incorporarlo a la estructura metálica que se estaba construyendo sobre la carreta. Es así que, basado en los esquemas de Baschete, así como los estudios de Ruiz y las dinámicas calañas incorporé algunos elementos metálicos como altavoces análogos.





Fig. 25 y 26. Imágenes de la carreta con la transformación hacia convertirse en una escultura sonora

Todo está basado en principios que los mismos Baschete implementaron es sus creaciones





Fig. 27 y 28. Esculturas Baschete

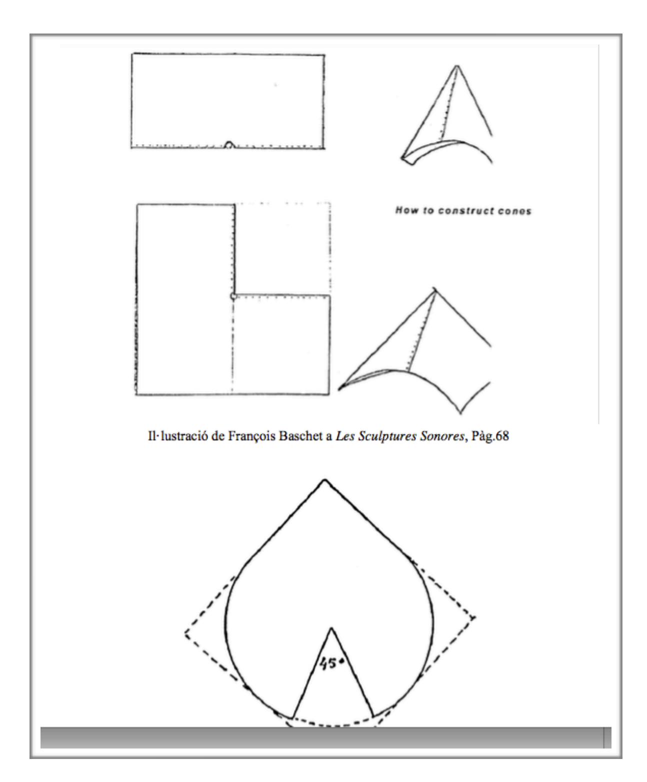


Fig. 29. Esquema de construcción de piezas sonoras de amplificación análoga de los hermanos Baschete.

Los resultados sobre las sonoridades que se producían en la carreta con la amplificación análoga era una ganancia en frecuencias agudas y graves, así como aumento de la presión sonora.

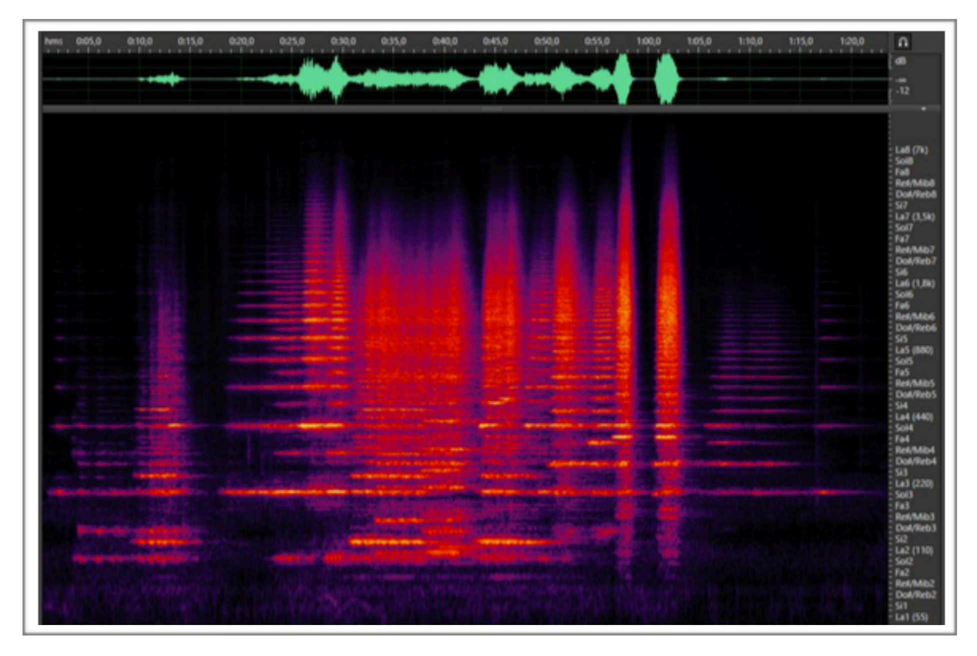


Fig. 30. Ganancia en frecuencia y aumento de intensidad sonora en algunos armónicos generados.

Al cuerpo sonoro le fueron añadidos elementos para dar distintos tonos y sonoridades. Así es que se implementó un juego de varillas roscadas de diferentes longitudes y grosores para dar distintos matices sonoros. Así como otro juego de varillas no roscadas y medidas en cuanto a longitud para avanzar por 5tas en cuestión de frecuencias y de notas musicales.

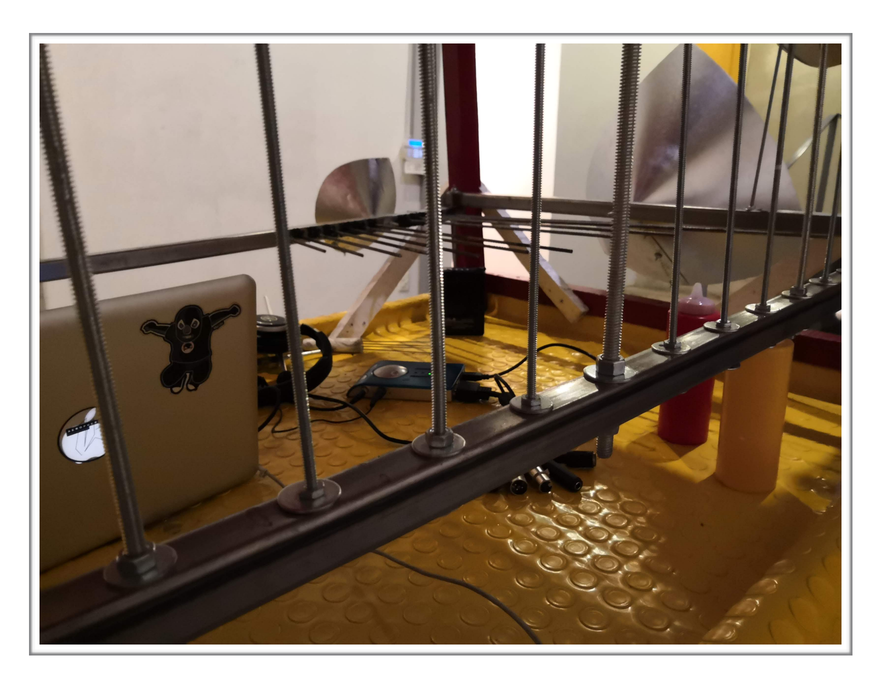


Fig. 31. Implementación de varillas para ser percutidas como instrumentos idiófonos.

Sin pensarlo demasiado, las varillas horizontales tenían un extraño parecido en cuestión de sonido a la marimba. La cual es representativa de la zona del pacífico colombiano y de la que Cali es una capital cultural. Esta marimba es parte de las narrativas sonoras de suma importancia para la identidad sonora y musical de Colombia.

Cabe destacar que este instrumento fue creado con mis propias manos, yo hice los cortes, las mediciones, los orificios, lo cual generó una actitud experimental en cuanto a los elementos que iban siendo añadidos al instrumento.

Para mí era importante ir experimentando el sonido sin tener mucha idea de cual iba a ser el resultado. Al final estaba la posibilidad de ir añadiendo o quitando lo que considerara útil o no útil, pero necesitaba ir aprendiendo de la experiencia sonora que se generaba con los materiales y con el objeto mismo, el cual era móvil en todo momento. Además una parte importante era la experiencia de las personas locales al ver elementos propios retomados por una persona de otro país y que trabaja con estos elementos y los reinterpreta hacia otro tipo de experiencia.

Elementos cordófonos también fueron añadidos a esta carreta, pues consideraba necesaria la implementación de distintos matices, además de la posibilidad de temperar de alguna forma algun tipo de escala musical. Así es que añadí cuerdas diseñadas para bajo eléctrico, así como para guitarra acústica. Implementé un sistema rústico de tensión y de afinación diseñado con varillas metálicas en vez de huesos, y en vez de clavijeros tornillos, tuercas y rondanas.

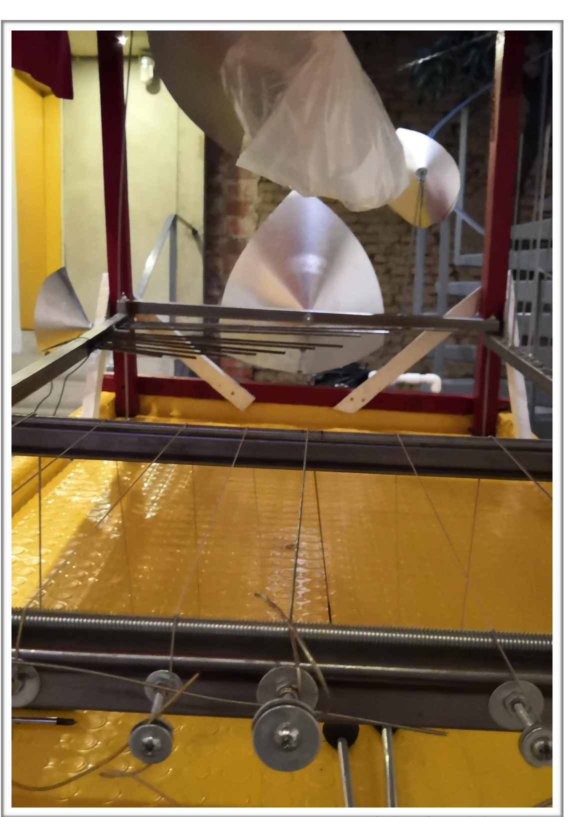


Fig. 32. Elementos cordófonos. Es visible también las baquetas para xilófono que fueron usadas para percutir el instrumento.

Otros elementos a considerar fue una bolsa que pendía del techo, la cual es utilizada para ahuyentar a las moscas de la mercancía. Otro elemento importante fue la adquisición e instalación de pequeños radios que sintonizaban estaciones de salsa y que eran utilizados como paisaje sonoro, pues la mayoría de los vendedores traen consigo un pequeño radio para escuchar principalmente salsa.

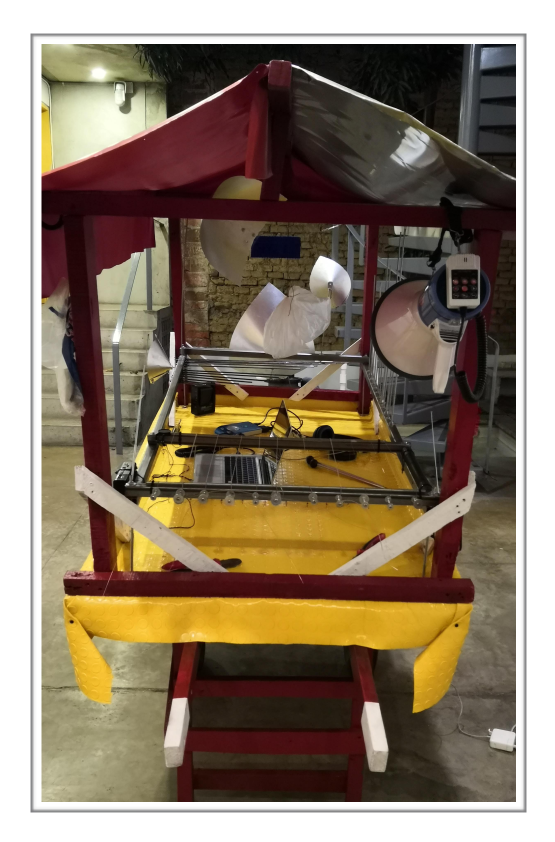


Fig. 33. El techo fue reemplazado en la mitad por lámina metálica para poder ser percutida como elemento musical.



Fig. 34. Radios instalados en la carreta, los cuales son parte esencial de la cultura sonora caleña

Uno de los aspectos principales era el de realizar la activación de este artefacto de manera pública en la misma ciudad de donde surgió todo. Para esto se concertó una presentación en la explanada de un Museo que, si bien no es el más popular por las actividades o exposiciones, sí reúne una gran cantidad de personas en sus instalaciones exteriores. Es un punto de reunión importante para niños, jovenes, adultos y adultos mayores. En ese recinto es donde se realizó la presentación de una interpretación improvisada con esta pieza. Sin embargo, para quitar un poco el formato de la presentación y la división de artista y espectador, me interesaba, incluso desde la construcción del artefacto, que pudiera ser interpretado por cualquier persona que tuviera la inquietud de hacerlo. Es así que lo diseñé de una manera que fuera intuitivo. Entonces, después de hacer una presentación desde mis propias narrativas sonoras, invité al público a sumarse, lo cual tuvo una gran acogida. Esto se puede constatar en el video del concierto[8]. Donde experimento con la diferentes texturas sonoras para después desaparecer como autor y dejar que la propia comunidad sea la que interpreta sonidos.



Fig.35. Presentación en Museo. Personas, mayoría niños activan la pieza sonora.

[8] https://vimeo.com/352382273

La activación derivó en una interacción con los signos y símbolos de la ciudad de Cali. Así también ocurrió en una segunda intervención con el artefacto sonoro en la misma ciudad de Cali, pero esta vez en interacción con otros artistas de otras disciplinas. El espacio es Lugar a Dudas, el cual fue un sitio central en el desarrollo del proyecto, pues conceptualmente ayudó a consolidar el proyecto y a darle una dimensión escultórica en su taller.[9] Los mismos artistas y público en general que acudieron a esta segunda intervención de la misma forma se apropiaron sonoramente del artefacto hasta hacerlo sonar colectivamente en relación con las narrativas sonoras del paisaje caleño. Una vez que las personas e intérpretes del artefacto comenzaron a dominar algunos de los sonidos con los cuales se podía interactuar fueron extendiendo las posibilidades. Algunos tomaron los radios y comenzaron a hacerlos sonar en distintas estaciones, otros percutían el techo de lámina, otros tomaron el altavoz para generar efectos guturales con la voz y el efecto que produce el megáfono instalado.[10]



Fig. 36. Parte de la interacción y apropiación de “La voz”

---

[9] El audio de la presentación está disponible en https://soundcloud.com/user-567746331/la-voz-en-lugar-a-dudas

[10] Parte de esta interacción se puede consultar en los registros audiovisuales https://vimeo.com/354673826 y https://vimeo.com/354673545

Resultados

El paisaje sonoro es una red compleja y dinámica donde confluyen distintos elementos que le dan vida al entramado sonoro. Los experimentos estéticos que se generaron con las piezas arriba mencionadas develan cómo puede ser mutable e intervenible en términos dinámicos y asimismo cómo puede ser un artefacto de incidencia social que devele las relaciones sistémicas enraizadas e invisibles.

Si la simple escucha del paisaje sonoro nos otorga una dimensión estética con el sonido a través de postulados y teorías relacionadas con lo musical realizado durante el siglo veinte, la apuesta de este trabajo se centra en el paisaje como desafío y como puesta en crítica de una actitud pasiva ante el sonido. En este caso, se trata de hacer conscientes los signos y símbolos sonoros que el artista ya tiene interiorizados por cuestión de la cultura en la cual se ha desarrollado y ha estudiado y ponerlos en juego con signos y símbolos que, de alguna forma, le son ajenos pero a al vez trazan ciertas similitudes. En este caso, también se pone de manifiesto la historia de instrucción musical del mismo artista y se pone en diálogo con los estudios del paisaje sonoro antes referidos. La idea es jugar a nivel personal con una resemantización de los discursos políticos donde se parte de la premisa de "Lo personal es Político" y asimismo se busca encontrar en el carácter estético de la creación del artista un discurso que lleve al encuentro epistemológico de la acción. La puesta en juego de estos elementos, más la socialización de las mismas piezas, así como las reacciones, comentarios, entrevistas y videos que se generaron pueden dar pautas a complejidades mucho más allá de lo que escribe en estas líneas. Se parte de la idea de que el mismo artista es también ciego o sordo a distintas interacciones sociales que ocurren en su cultura y en su ha-

cer y puede ser la lectura de la misma creación para un externo la forma de encontrar sentido en la acción. Sin embargo, en este caso es el propio artista quien ubica sus propias inquietudes y las plasma en vías de generar conocimiento. Estos puntos a continuación son solo algunos de los elementos que derivan de estas acciones, no obstante, el sentido y la capacidad de las mismas acciones y otras más que puedan estar derivadas o consecuentes de lo mismo, ofrecen otro tipo de conclusiones y/o reflexiones que coadyuven en el entendimiento de la labor artística y del paisaje sonoro como ente vivo de interacción social:

- **El Paisaje Sonoro es una entidad dinámica, viva, maleable, efímera, inasible e intervenible.**

Por su naturaleza efímera, la cual representa problemas para poder incluso generar una postal sonora que nos de información cuantitativa real del lo que ocurre en cierto espacio, ya que el sonido siempre se conforma de distintos momentos, e incluso, si un sonido con mayor cantidad de energía es generado en el lapso de un segundo, al segundo siguiente de su activación ese sonido ya no existe. Es por ello que el paisaje sonoro siempre se presenta como inasible, a pesar de que existen distintos métodos y formas para aproximarnos a su estudio; así cuando hablamos de estudios del ruido, entre otros.

Sin embargo, el paisaje también es un ente que va mutando según los habitantes que interactúan en el y también las formas de actividad que se realizan. A pesar de que exista cierta correspondencia y uniformidad, cualquier cambio en la dinámica social

interviene en la conformación del mismo. Por otro lado, basado en los experimentos sonoros e intervenciones en espacios públicos, podemos concluir que una simple intención distinta del entramado sonoro modifica la forma de convivencia y que incluso, es imposible medir el nivel de impacto de lo que ocasionó la intervención sonora primera. Los vendedores estuvieron expuestos al sonido producido por un artista sonoro, que introdujo una mayor producción del sonido emitido y, en una lógica de competencia económica, es posible que los demás vendedores empiecen una dinámica de producción sonora más elaborada, sin embargo esto no es medible con los alcances y la metodología presentada en este trabajo.

- **El uso de imágenes sonoras, símbolos sonoros o huellas sonoras es una forma de generar un metalenguaje que coadyuve en la generación de un discurso más allá del hecho sónico**

Las sociedades adoptan a distintos niveles elementos que les significan de distintas formas. Así, la recopilación de distintos elementos, imágenes, símbolos o huellas sonoras y su uso es una herramienta efectiva para la creación de discursos que resignifiquen dichos elementos o el contenido de cada una de esos elementos.

Derivado de los experimentos relatados en este texto, los signos sonoros utilizados eran desde tipo políticos (audio de Expresidente Álvaro Uribe) hasta generados de manera diaria para incrementar el comercio local (Pregones callejeros). A partir de la implementación de estos recursos podemos deducir que cada uno de estos signos guarda un significado para los habitantes de Cali, y que cada escucha los interpreta de

una forma y los significa para incorporarlos a su capacidad estética y estilística de un discurso cualquiera. De esta forma, el uso de significantes sonoros puede generar un efecto claro sobre los escuchas, los cuales se sienten interpelados y buscan también participar de estas relaciones, como en el caso de quienes se apropiaron de la carreta para buscarle sonoridades propias y locales a través de la radio, de la comunicación a través de megáfonos, de gritos, y percusiones que de alguna manera impactan sensiblemente en el paisaje sonoro y reproducen la sonoridad de cada habitante, la cual, al ser puesta en audición, se genera un efecto sonoro de paisaje, en el cual se mezclan distintas escuchas puestas para otros.

- **La vía estética puede ser un mecanismo discursivo para poner en evidencia los signos sonoros y visuales**

Derivado del punto anterior, independientemente del tipo de apuesta estética que se realice, de la efectividad de la misma, los materiales o las formas de ponerla en discusión, las piezas que tienen una intención estética en diálogo con un lugar, con un espacio, con un grupo o con un tema específico siguen siendo elementos efectivos para poner en discusión distintos elementos culturales que usualmente pasan de largo para distintos grupos o personas que tienen interiorizados los signos sonoros o visuales. En el caso de los experimentos arriba relatados, sin tener mecanismos suficientes para validar las acciones como elementos artísticos, sí podemos concluir que pusieron en discusión algunos elementos de la ciudad tales como la sonorización del espacio pú-

blico, la forma en que se gesta el sonido, la política de la escucha al hacer una exaltación del sonido producido por un sector marginal a las narrativas de legalidad y de institucionalización de las industrias culturales y artísticas, al introducir elementos visuales cotidianos como artefactos de posibilidad estética, al resemantizar la escucha del paisaje sonoro cotidiano en mezcla con elementos musicales y como parte de un discurso válido al ser adoptado por las instituciones de arte locales y al poner en discusión, para los habitante de Cali, las formas distintas que pueden tomar los discursos sonoros.

- **La búsqueda de los diálogos sociales a partir de piezas estéticas es un mecanismo que acerca a los usuarios y habitantes a tener una reflexión mayor con su cotidiano.**

De acuerdo con el punto anterior, el llamado arte político ha sido una pieza o herramienta fundamental para poner en relación a las prácticas estéticas artísticas con las sociedades de donde se fundamentan. Existe actualmente en distintas personas dedicadas al arte una búsqueda por encontrar no solo el objeto artístico sino que los objetos artísticos sean también de alguna forma intangibles en cuanto que tengan un acercamiento real con las sociedades en pro de cuestionar algunos elementos y entendidos sociales que pueden mejorar la vida de las personas y de las comunidades en general.

En ese sentido es que las piezas pueden tener una incidencia para poner en evidencia lo que usualmente pasaría como desapercibido o como cotidiano. La importancia de

esto radica en que la ideología, así como las formas de violencia también están enraizadas en los mecanismos personales de ejercer y de vivir el espacio público. En el caso de los experimentos y apuestas estéticas en este texto señaladas, la cotidianidad está en los códigos visuales (carreta, visualizad de los altavoces), y en los códigos sonoros (paisaje sonoro, música, radio, pregones, gritos y percusiones), los cuales se ponen en evidencia y en escucha y, además, se utilizan para adquirir nuevos significados. La gente; espectadores y activadores de las piezas, son así conscientes de su cotidianidad y cómo esta se está poniendo en límite con lo que usualmente consideraría normal y accede a darle un nuevo significado, de esta forma se desnaturaliza la relación con dichos código y esto permite una reflexión sobre los mimos. Preguntas como ¿Cómo yo incido en esos código? ¿Cómo fueron creados esos códigos? ¿Qué tan estéticos me parecen esos códigos? Son preguntas que aparecen de manera natural.

- **La autoreflexión y autoetnografía es un mecanismo para generar conocimiento**

Una de las primeras apuestas para la escritura de este texto tiene que ver con la hipótesis al respecto de que los trabajos de un artista y sus reflexiones y motivaciones plasmadas en escrito pueden ser dignas de un análisis y autoanálisis que nos encamine a la generación y también propagación del conocimiento. Toda vez que las apuestas estéticas no surgen sino de la mezcla entre sensibilidad y reflexión del mundo donde el artista convive. Si partimos de la premisa de que el análisis de la subjetividad es una forma de obtener información también sobre los mecanismos que forjan a los individuos en cuanto a ideología que forja la visión e interpretación del mundo, y analizar

esa interpretación del mundo nos puede ayudar a descubrir las ideologías que lo hacen existir, entonces el artista siempre está en juego entre su propia sensibilidad y la ideología que lo forja. En este sentido es que una pieza artística no solo puede arrojar información sobre los mecanismos que tejen internamente la sensibilidad e intelectualidad del artista, sino que también nos puede hablar del mundo donde este vive. El artista, al final, es un individuo como cualquier otro que está sumergido en la cultura y en las actividades comunes del mundo donde se desarrolla, por tanto es una víctima, si se puede poner en esos términos, del pensamiento de su época y contexto. Sin embargo, en muchas ocasiones también posee conocimientos que lo ayudan a cuestionar su propia realidad y su propia ideología, asimismo se asume que posee una sensibilidad que lo ayuda a estar más en contacto con las estructuras sociales que sostienen los preceptos de realidad de una sociedad. Por este motivo es que el artista está en duelo entre la realidad a la que pertenece, un cuestionamiento del entorno social al no sentirse parte del tal realidad, y una añoranza de lo que podría llegar a ser, es decir la utopía. Es así que las piezas artísticas se convierten en vehículo de la sensibilidad que le rodea y la propia y estos artefactos estéticos son mecanismos en los cuales la sociedad vierte sus propios deseos y anhelos de una transformación radical.

Sin embargo, las piezas artísticas muchas veces parten de un área desconocida del intelecto que motiva a los creadores a generar una u otra obra y ellos mismos son ignorantes de lo que están queriendo decir en términos prácticos; esto tiene una mayor constancia en las piezas que realizan y son a corto plazo. Sin embargo, con un ejercicio de autoreflexión y autoexploración, mediante la escritura y bajo proceso autoetnográficos se puede sacar a la luz algunas de las motivaciones con la intención de con-

cretar lo que el artista pudo verificar con su experiencia sensible antes de hacer la pieza, con la experiencia sensorial el proceso de creación y después la efectividad o fracasos de la pieza o piezas puestas en discusión. Este tratamiento nos permite pensar el conocimiento no solo como la acumulación de información y la intelectualización del mundo, sino también como una relación entre la sensibilidad a la que se llega a partir de la experiencia artística y estética. Es decir, que el arte es conocimiento en cuanto que habla de la realidad sensible de una sociedad, además de la del artista. El sentido y las formas que se utilizan para hablar de ello varían en relación con la experiencia y adquisición de códigos estéticos, disciplinas y afecciones del creador.

Discusión

No es el interés de este trabajo el hacer una disertación al respecto de cuál o cuáles son las propuestas estéticas legítimas para nombrarlas o darles la categoría de arte, en el sentido más tradicional de la palabra, así como de la tradición que incluye su trato. En estricto sentido, este texto no tiene la capacidad de nombrar como arte a las acciones aquí referidas puesto que, a pesar de que son validadas, en algún sentido, por las instituciones de arte de la ciudad donde se refiere el texto (museos y galerías) no han tenido la discusión suficiente en términos prácticos, puesto que el tiempo transcurrido, entre la acción y la reflexión, no es tan amplio para determinar si se cumplen con algunos estándares del arte; además, de que no se tiene claro cuáles serían los estándares para considerarlo como tal y, como se insiste, no es el fin de este texto validar las acciones en el término artístico. Es por eso que se refiere a estas intervenciones

como de un carácter de activación o de creación con intención estética, inclusive si esta delimitación también resulta insuficiente para referirla.

A pesar de que existan discusiones a nivel internacional sobre la pertinencia de las expresiones creativas que guarden una dimensión social, e incluso de la violencia sistémica que puede estar referida de manera subyacente al discurso primario, las presentes acciones están enmarcadas en distintas dimensiones estéticas y trastocan algunos puntos de las expresiones ya estabilizadas, como el arte sonoro, la música, la escultura sonora y el performance. Tampoco es la intención de este texto argumentar en favor o en contra de la relevancia histórica o el grado de innovación en un sentido creativo dentro de las disciplinas antes referidas o incluso en algún sentido a favor de la interdisciplinariedad o transdisciplinariedad.

Quizás, el argumento que más defiende es el más atrevido; el afirmar que la práctica artística es una práctica epistemológica y que los resultados de una intervención artística o estética tienen motivaciones por parte del o de los artistas que de alguna manera permanecen ocultas y que, revelarlos o sacarlos a la luz puede producir un estado de conocimiento. Para este propósito se tiene en consideración, principalmente el precepto de la Investigación Artística, la cual, aunque en pequeña medida en comparativa con la Investigación denominada científica, adquiere relevancia en el campo de las Artes y más cuando los estados y universidades destinan recursos a profesionalizar estas áreas, así como a los organismos que expiden títulos de grado y posgrado referentes a esta área están supeditados a estándares de calidad y de resultados muchas veces cercanos a la Investigación y a la Producción científica. Sin embargo, los resultados que pueda aportar la Investigación Artística muchas veces carecen, por su natura-

leza de resultados o datos fehacientes que comprueben la validez de lo que se sostiene, siendo, en muchos casos, la percepción del artista, del curador, del crítico o del mismo espectador la que determina el grado de involucramiento de las piezas o la práctica creativa con un proceso epistemológico. En este caso, este texto carece de información suficiente y está fuera de los objetivos generar una disertación en cuanto a cómo es que se forma el conocimiento en los individuos desde un punto de vista neurocientífico o pedagógico. Se parte simplemente de la práctica al respecto de la epistemología del arte desde Greenberg (1954) hasta los postulados de arte político como Boris Groys (2014) y los aportes de Ruben López-Cano (2013) al tema.

Si pensamos en Investigación Artística se pueden generar distintas interpretaciones que no están alejadas de lo que este texto suscribe, sin embargo podemos acatar la forma en la cual una dimensión del arte es atravesada y es la dimensión social o política y la incidencia del arte en este y cómo lo social y lo político incide directamente en las piezas o se habla abiertamente de éstas y de otra manera cómo las piezas pueden ser un catalizador de discusión que coadyuven a dinamizar las prácticas sociales normalizadas. En este sentido es que la Investigación Artística puede ser un vehículo de conocimiento al detectar de manera sistemática y metódica la sensibilidad del artista en cuanto que el mundo (hablando de las dinámicas de poder y de afección) incide sobre el artista hasta el punto en el que el artista es un producto cultura de determinada sociedad, siempre mutable y siempre en relación con factores a niveles personales, sociales, locales, globales y se percibe una multiplicidad de carga afectiva en cuanto a las necesidad que generan una determinada creación. En estricto sentido, nos referimos a cómo el arte es, asimismo, un vehículo de transferencia de los sentimientos,

pensamientos, afecciones, dolores y preocupaciones de una sociedad. Muchas veces está localizado a cierto sector de la población o grupo, en el caso de que una persona sea parte de la comunidad LGBTTTI, minorías, rangos de edad, entre otros grupos. Esto, lo que ofrece es un sentido de identidad que se refuerza con las propias creaciones generadas. Michel Foucault (2005) hablaba de un ***Corpus analógico*** el cual es el pensamiento y conocimiento de una o varias epitomes en juego y cómo los dichos, los textos, las palabras, las canciones entre otros productos de la cultura de algún tiempo y lugar nos indican cómo es esta cultura y él propone entonces el principio de la *Arqueología del saber,* el cual es la base del análisis que él hace de las sociedades en distintos tiempos y lugares. G. Deleuze (1986), al hablar del propio Foucault dirá que difícilmente él citará algunos de los pensadores y referentes académicos y filosóficos más importantes de su época, a pesar que los conozca bien y los haya leído con detenimiento, esto se debe, más bien, a que las interpretaciones tempranas de la época no le interesan, además que muchas veces el pensamiento racionalizado desde la instrucción científica o filosófica puede estar ignorando, por las tensiones que se suscitan en el poder, muchos aspectos que ocurren a niveles de jerarquía más bajos.

El proceso arqueológico por principio también es susceptible de entrar en esas dinámicas del poder, pero, de alguna forma, al hacerlo evidente e irremediable queda, le da, de alguna forma, licencia para cometer un juicio desde la individualidad del observador. En este caso los puntos de objetividad quedan reducidos a lo que el observador puede observar. En el caso del sonido es claro cuando M. Schaeffer (1967) establece que “somos lo que escuchamos y escuchamos lo que somos”; esta frase adquiere todo el sentido cuando el observador queda relegado a su propia experiencia como

escucha y es consciente de sus propias limitaciones. Entonces, a pesar de tener instrumentos que nos arrojen resultados aparentemente fehacientes, las interpretaciones estarán supeditadas a la capacidad y a la historia social, política e intelectual de quien las hace; así como los aparatos de legitimación en turno y el poder que los detenta.

En este sentido es que proponemos que la investigación artística puede ser un artefacto de pensamiento que nos permite acceder y darle claridad a piezas artísticas que usualmente quedan con el sentido o sentidos ocultos a una interpretación unidireccional. Tampoco se aboga por reducir las piezas artísticas a un solo sentido y despojarlas de su naturaleza polisémica, sino, por el contrario, atribuir más información al contexto de las piezas para que la polisemia tenga un caracter más diverso y con un grado de profundidad mayor. Se propone, entonces, que sea el mismo método etnográfico el que atribuya esta información, pues el mismo artista es el vehículo de transfusión de esta multiplicidad de sensaciones, informaciones y afecciones que dio origen a la pieza.

En este caso, es el mismo autor quien confirma y explica la pertinencia y relevancia de las piezas en controversia con los sucesos sociales y conceptuales en donde se llevó a cabo, a demás de proporcionar datos y motivaciones que dieron origen a lo que se origina.

En este sentido, la investigación artística se ofrece como una posibilidad para refrendar y abrir el debate de conomiento hacia otras esferas y otros métodos que den certeza a lo que ocurre ya fuera de las academias. Pues a pesar de que existen diversos textos que fundamentan al arte como forma de conocimiento y no solo la crítica de arte o la curaduría como forma de conocimiento, los mismos artistas ya están gene-

rando estas discusiones fuera y dentro de las instituciones sin que importe demasiado la legitimación desde estas últimas. La validación desde el poder hegemónico institucional, como las universidades, centros de investigación, museos o centros de documentación, se da en función de las discusiones que ya existen fuera de ellas y, es a través de los propios investigadores que adquieren una relevancia social al actualizar se y ofrecer marcos más rígidos y formas más estables de hacer lo mismo que ya ocurre fuera de ellas. Es por eso que la Investigación artística es una posibilidad epistemológica, porque así lo creen los mismo artistas y los espectadores, solamente hace falta la acreditación desde las instituciones para que adquiera una relevancia mayor y una claridad para buscar formas de continuar estas prácticas.

Bibliografía

Adorno, T. (2009) Disonancias, Introducción a la sociología de la música. 1st ed. Madrid: Aka46l.

Augoyard, J. F. (1997). “La sonorización antropológica del lugar” Capítulo de Hacia una antropología arquitectónica, AMERLINK, M. J. México, Universidad de Guadalajara,

Augoyard, J. and Torgue, H. (2007) Sonic experience. Montréal: McGill-Queen’s University Press.

Deleuze, G. (2014). La imagen-movimiento. 1st ed. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (2015). La imagen-tiempo. 1st ed. Barcelona [etc.]: Paidós.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). Mil mesetas. 1st ed.

Deleuze, G. (2013). El saber. 1st ed.

Foucault, Michel. (2005), La arqueología del saber. Paidos

López-Cano, Ruben (2013). Investigación Artística en Música. Esmuc

Schafer, M. (1977). The tuning of the world. Toronto: McClelland and Stewart.

Schaeffer. P. (1966) Tratado de los Objetos Musicales. Madrid. Coidos46